

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX 3 – UFR Humanités – Dpt Lettres
Licence de Lettres Modernes
Histoire des idées et des formes 1 (L1DMY3)
Cours n°1 – La *mimesis* – Alexandre Péraud

N.B. : le présent document ne constitue pas un cours rédigé, mais reprend, sous forme de plan très détaillé, les principaux enjeux, concepts et notions développés dans le cadre de cet enseignement. On trouvera en annexe une série de références iconographiques et bibliographiques.

Introduction

Universalités de la *mimesis*

À l'aune d'une histoire de l'art élargie qui intègre les « œuvres » apparues lors de l'enfance de l'humanité (*cf.*, par exemple, les représentations de Lascaux¹), on ne peut que s'étonner de la puissance et de la permanence d'une activité mimétique qui semble liée au destin de l'humanité et qui, par ailleurs, excède largement le seul champ de l'esthétique. Avant même d'analyser et de définir les conditions d'exercice de la *mimesis* esthétique, nous devons donc adopter une posture anthropologique susceptible d'interroger la signification globale de l'activité mimétique.

D'un point de vue très général, il convient d'abord de se demander pourquoi la *mimesis* est aussi centrale dans l'activité humaine au point d'irriguer, si l'on en croit les théories contemporaines, les champs de la politique, de l'économie et du social ? Il s'agira non seulement d'appréhender les formes que prit la *mimesis* dans l'activité humaine, mais également de comprendre quelles furent – d'un point de vue anthropologique – les premières structures mimétiques qu'il fut donné à l'homme de rencontrer.

Cela induit un questionnement sur les fonctions de la *mimesis*. Était-elle cantonnée dans des fonctions utilitaires ? Avait-elle partie liée aux forces divines ? Était-elle destinée à chanter les

1 Voir par exemple sur le site du Ministère de la culture <http://www.lascaux.culture.fr>

louanges de la divinité ? à proclamer la beauté de la nature ? Existait-il ou existe-t-il toujours – comme dans l'art sacré musulman où l'on ne peut représenter la figure divine – des interdictions qui orientent et contraignent l'exercice mimétique ? Comment expliquer que la *mimesis* fut historiquement – et souvent concomitamment – mobilisée pour peindre des réalités psychologiques (le fond de l'âme humaine dans la tragédie), sociales (les dégâts de l'alcool dans *L'Assomoir*, l'exploitation patronale dans *Germinal*...) ou naturelles, qu'elles soient idylliques ou plus triviales ?

Si l'on concentre notre questionnement sur les aspects proprement esthétiques, il faut – par-delà les divers formes et objets mimétiques – se demander si la *mimesis* définit, de manière distinctive, l'art ? Si elle doit être considérée comme une stricte copie, une imitation totalement fidèle d'un objet ou un travail de récréation, ou comme une tromperie plus efficace ? Si elle sert à reproduire une réalité extérieure ou à exprimer une réalité intérieure ? Les termes et enjeux ont ici leur importance et nous renvoient au fond à un questionnement d'ordre philosophique qui interroge d'une part la place de l'homme dans le cosmos et d'autre part le rôle et la nature du langage puisque l'on peut aussi bien se situer dans une perspective constructiviste et soutenir l'idée que le monde préexiste à son énonciation, ou, au contraire, supposer une influence du médium sur la manière de représenter le monde.

Ces questions dont les enjeux philosophiques ou anthropologiques, mais également sociologiques ou politiques, ne seront certes pas exhaustivement abordés et traités dans un cours qui ne saurait être qu'une introduction. Il importe en revanche de mettre en perspective ces interrogations et d'analyser la manière dont elles furent posées au cours de l'histoire de l'art pour comprendre quel rôle joua et joue toujours la théorie de la *mimesis* dans l'analyse du texte littéraire. L'enjeu, ici, consiste donc moins à circonscrire un objet d'étude aussi vaste, qu'à dessiner l'arrière-plan sur lequel s'élaborent les problématiques proprement littéraires de la *mimesis*.

Formes archaïques de la mimesis

Les premières formes de mimétisme peuvent sommairement être rangées selon trois catégories

- 1°) les similitudes que crée la nature ou, plus exactement, que l'homme identifie au sein de la nature notamment à travers les phénomènes de mimétisme animal (cf. diaporama p. 2).
 - cf. le concept de « mimicry » créé au XIX^e siècle par l'entomologiste britannique Henry Walter Bates (1825-1892)
 - cf. le paradigme mimétique (camouflage, travestissement ou intimidation) déployé par Roger Caillois qui s'est beaucoup intéressé à cette question abordé notamment dans *Le Mimétisme animal* et *Le Mythe et l'homme*² où il distingue

Roger Caillois découvre ainsi, au cœur de l'animalité, une sorte de « loi du camouflage », une énergie autoplastique de modelage du corps qui se rendrait en ce sens visible, en différenciant

a) une fonction utilitaire

Dans *Le mimétisme animal*, Roger Caillois s'explique qu'« outre les conduites appropriées, attitudes spectrales, trances ou soubresauts, l'animal épouvante ses ennemis le plus souvent en exhibant ses ocelles [tâche circulaire ou arrondie se trouvant sur la peau, comme sur les plumes du Paon] tantôt apparents en tout temps, tantôt brusquement démasquées, plus rarement en arborant des protubérances menaçantes, cornes, cisailles et mâchoires, exceptionnellement, dans le cas du fulgore, en promenant devant soi une sorte de gueule monstrueuse et vide, qui semble formidablement armée. Il est en général admis que l'insecte, par sa démonstration intimidante, cherche à être pris pour un animal plus volumineux, plus puissant ou plus redoutable. » (p. 73)

b) une fonction « esthétique »

Dans ces cas-là, le mimétisme n'est pas « explicable » selon la catégorie de l'utilité ou en fonction d'une cause efficiente : tout se passe comme si l'équivalent d'une *faculté d'imagination* arrivait à s'exercer chez des animaux qui tendent à l'invisibilité, à disparaître dans l'arrière-plan, en assumant en eux des fragments de plants, de pierres, ou le corps d'autres animaux ou en assumant un comportement qui les assimile au monde. Tout cela se passe, selon Caillois, « sans aucune raison », comme si une force d'« exagération mimétique » les poussait à combler la différence entre l'organique et l'inorganique.

Le mimétisme reste pour Caillois un phénomène énigmatique et autonome, car il dépasse en effet largement la nécessité de la conservation de l'espèce. L'activité mimétique serait pour Caillois comme une sorte de pièce théâtrale qui serait jouée par l'animal – selon une distinction sur laquelle nous reviendrons – pour *vivre*, mais non pas pour *survivre*.

² Voir *Le Mythe et l'homme*, (voir notamment le chapitre intitulé « Mimétisme et psychasthénie légendaire »), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.

On rejoindra enfin la prudence de Caillois qui prend ses distances avec ces concepts en nous mettant en garde contre l'anthropomorphisme qui pourrait caractériser certaines ressemblances qu'on pourrait retrouver chez l'homme.

- 2°) les pratiques magiques (à l'instar du sorcier qui revêt l'apparence de l'ennemi à vaincre)

Ainsi, pour Adorno, la magie découle d'un modèle préhistorique ou anthropologique au terme duquel l'identification avec un agresseur (de la même manière que le sorcier guérisseur s'identifie à l'animal sauvage) immunise, élimine le danger ou rend possible son annihilation.

- le mimétisme – par-delà la ressemblance superficielle qu'il orchestre – est une manière de revêtir les qualités de ce ou de celui qu'on copie. Représenter la chose, la mettre en image, c'est se l'approprier symboliquement, la possibilité d'exercer sur elle, magiquement, une action, une emprise
- Cf. Michael Taussig (*Mimesis and alterity*) décrit la faculté mimétique comme « la nature que la culture utilise pour créer une seconde nature, la faculté de copier, imiter, faire des modèles, d'explorer la différence, le rendement et devenir dans les autres. La merveille de la mimesis se trouve dans le fait qu'elle relie la copie au caractère et au pouvoir de la chose à tel point que la copie hérite des caractéristiques et du pouvoir de la chose »
- 3°) les pratiques pré-scientifiques (médecine, astrologie...) qui établissent une correspondance entre le microcosme et le macrocosme, pratiques ancestrales extrêmement importantes sous l'Antiquité et que la Renaissance reprendra et développera.

Le don de l'homme pour inventer – c'est-à-dire, étymologiquement, repérer et découvrir – les ressemblances se prolonge dans tous les champs de l'activité humaine par un travail permanent et protéiforme pour fabriquer de la ressemblance à tel point que l'on peut considérer l'activité mimétique comme l'une des qualités distinctives de l'homme. La mimesis apparaît ainsi comme une posture anthropologique ou universelle.

En dépit de l'existence d'un mimétisme animal très précocement repéré, Aristote estime dans *La Poétique* que la mimesis constitue l'activité par laquelle l'homme diffère de l'animal ce qui implique :

- que l'homme soit considéré comme le plus imitatif de toutes les créatures ;
- que ses premiers apprentissages passent par l'imitation ;
- qu'il dispose un don inné d'apprécier les travaux d'imitation. De ce point de vue, il importe de distinguer la contemplation du mimétisme ou l'activité mimétique. « Inventer » la mimesis, c'est, étymologiquement, la découvrir **et** la fabriquer, la créer. La mimesis est notre moyen d'accéder au monde et de dire le monde : moyen d'apprendre sur la nature qui, à travers l'expérience perceptive, nous permettent de nous rapprocher de la "vérité".

Les hommes « recourent » à la *mimesis* selon trois modalités fonctionnelles :

- 1) tisser un lien au monde divin ou aux réalités supra-humaines³ ;
- 2) fonder une communauté politique ou créer du lien social.

Nous renvoyons ici aux thèses de René Girard dans *La Violence et le sacré* (1972)⁴, ouvrage dans lequel est décryptée la manière dont la société est entièrement organisée par la puissance du désir mimétique. Véritable moteur de l'activité humaine, le désir mimétique est sans sujet et sans objet, puisqu'il est toujours imitation d'un autre désir. Dès lors, c'est la convergence des désirs qui définit l'objet du désir et qui déclenche des rivalités.

On notera qu'en matière économique, des théoriciens hétérodoxes tels qu'André Orléan ou Michel Aglietta reprennent la théorie du désir mimétique pour expliquer la manière dont se forme la valeur des biens sur le marché.

- 3) affirmer la singularité d'une humanité que l'art et le langage illustrent au premier chef.

Cette confusion de l'art et de la *mimesis* a été si importante qu'a longtemps prévalu une conception de l'histoire de l'art comme progression continue vers une perfection de la représentation.

Cette assimilation de la réussite d'une œuvre à son pouvoir d'imiter la réalité en suggérant la vie et en provoquant l'émotion du spectateur – conception dont Roger de Piles était un des champions au XVIIIe siècle – se trouve mise en cause au cours du XIXe siècle, par la diffusion de la photographie. Comme le remarque Gombrich, l'omniprésence de l'image publicitaire, télévisuelle, etc., a entraîné au XXe siècle une condamnation des qualités mimétiques de l'art, les peintres allant jusqu'à refuser toute relation entre l'œuvre et le réel, dans les divers courants de l'abstraction. Pour Gombrich, il faut donc attendre la première partie du XXe s. pour que « l'esthétique renonce à se sentir concerné par la question de la ressemblance convaincante et rompe avec cette vision historiciste qui ferait de l'histoire de l'art une progression continue vers la perfection de la représentation.

3 On peut se reporter aux premiers chapitres de l'ouvrage de Gebauer et Wulf, *Mimesis*, Paris, Cerf, 2005

4 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. Pluriel. Sur le plan individuel, les hommes se haïssent parce qu'ils s'imitent. Le mimétisme engendre la rivalité, mais en retour la rivalité renforce le mimétisme. Les protagonistes d'un tel conflit tragique ou comique ne voient pas qu'ils sont interchangeables, symétriques, des « doubles », mais l'observateur extérieur le voit : il y a une double logique, celle du désir et celle de l'imitation. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard confirme la fécondité de son approche en s'appuyant sur les œuvres littéraires qui illustrent et confortent sa démonstration.

I) La fondation de la théorie de la mimésis dans l'art occidental

A) « *Mimesis* » chez Platon et Aristote

Ernst Gombrich consacre un exposé assez long à la transformation des finalités de l'art au cours du V^e siècle avant J.-C., lorsque les sculpteurs et les peintres grecs développèrent des capacités illusionnistes inédites au lieu de se contenter de figurations schématiques et symboliques.

Cette césure est importante car le terme de *mimesis* ne se référait jusque-là qu'au mime, à la danse, à la musique, en d'autres termes à des activités visant à exprimer la réalité intérieure et non à reproduire une réalité extérieure. Son application aux arts visuels est corollaire du changement sémantique qui s'opère à partir du cinquième siècle où il commence à désigner la reproduction du monde extérieur.

Ce nouvel usage va jouer un rôle déterminant dans l'orientation donnée par Platon à la problématique de la *mimesis*.

1) Platon

- **La mimesis tire historiquement son origine dans des pratiques théâtrales populaires, ce qui fonde la distinction entre *mimesis* et *diegesis*, avec d'un côté le discours mimétique correspondant aux formes de la tragédie et de la comédie par opposition au récit simple où le poète raconte en son nom, sans se cacher sous un personnage (République, III, 392c-394d)**

- Un nouveau sens de *mimesis* apparaît à partir du moment où Platon se réfère aux arts visuels, et plus particulièrement à la peinture, c'est-à-dire à une activité mimétique dont la caractéristique est d'imiter le réel extérieur et de l'imiter en image.

- **Copie et simulacre**

Le fait de rapporter la question de la *mimésis* à celle de l' **image** donne à *mimésis* le sens de **ressemblance**, et la définition de la *mimésis* comme ressemblance permet de condamner la *mimésis* picturale comme fausse et mauvaise ressemblance.

On rapporte à ce sujet de nombreuses anecdotes qui ont trait à l'art antique, par exemple celle-ci qui se trouve chez Tzétzès (un savant byzantin du XII^e s.) : « Les Athéniens avaient fait faire, pour les placer sur de hautes colonnes, deux statues d'Athéna, l'une par Phidias, l'autre par Alcmène. Phidias fit le visage en conséquence, accusant les traits : quand on présenta les deux statues, il faillit être lapidé. Mais quand elles furent mises en place, l'art de Phidias apparut manifeste ; et ce fut au tour d'Alcmène d'être moqué ».

Ce que l'Étranger d'Élée nomme « l'art du simulacre » est aussi ce que nous nommons aujourd'hui « l'art de la perspective » : ainsi le peintre trace-t-il une ellipse pour que nous voyions un cercle, un trapèze pour que nous voyions un carré. L'analyse platonicienne nous laisse alors entendre que la mise en perspective n'est nullement le procédé d'un art réaliste, mais au contraire fantasmagique : loin d'être une copie fidèle du modèle, l'anamorphose perspective n'est qu'un « phantasma », et sa mise en scène n'est qu'une fantasmagorie.

- Si Platon condamne la *mimesis* picturale comme fausse et mauvaise ressemblance, il distingue tout de même
 - la *mimesis eikastike* qui consiste à reproduire le modèle en respectant ses proportions et en donnant à chaque partie les couleurs qui lui conviennent. Pour Platon, cette forme de mimesis est à trouver dans l'art égyptien (cf. diaporama p. 7)
 - la *mimesis phantastike* qui ne cherche pas à reproduire le réel tel qu'il est, mais tel qu'il apparaît au spectateur compte tenu de son point de vue. Cette pratique faussée, qui ne re-produit pas l'être mais l'apparaître, est condamnée en tant que simulacre (*Sophiste*, 268c-d).
- La légende de la statue de Phidias est une parfaite illustration de ces enjeux théoriques.

Aux deux genres de l'imitation correspondent ainsi deux esthétiques qui correspondent à deux courants majeurs de l'histoire de l'art :

a) Le premier est ce réalisme que Platon condamne, qui s'engagera toujours plus avant dans la fidélité à l'apparence sensible, à l'impression perceptive. Ce sera longtemps le moteur de l'histoire de l'art classique occidental. Contre le platonisme, et avec Aristote qui aura légitimé le principe de l'imitation, il conduit à affirmer l'être dans l'apparaître. Il conduit de l'invention de la perspective à l'impressionnisme et au fauvisme.

b) Le second passe par l'abstraction, la peinture symbolique, et d'abord par l'art de l'icône. C'est une voie constamment marquée par les tentations de l'iconoclasme, de l'interdit de la figuration⁵. Ces artistes visent d'abord à **représenter l'essence des choses**, par-delà leurs apparences perceptives.

2) La *Poétique* d'Aristote

Aristote ouvre une toute nouvelle conception de la représentation ; à la différence de Platon, Aristote confère une noblesse, une légitimité et une dignité aux choses sensibles. L'art, et principalement l'art mimétique, peut être facteur de connaissance.

a) « *Mimesis* » de l' **action** vs « *mimesis* » des **caractères**

- si l'analyse platonicienne de la *mimesis* poétique est hantée par la question de l'image picturale, le référentiel d'Aristote est organisé autour du modèle théâtral qui tire la problématique de la *mimesis* vers une tout autre direction, du côté de la représentation dramatique.
- la ***mimesis poétique***, telle qu'elle est définie par Aristote, est une *mimesis* d'action qui concerne « ceux qui représentent des personnages en action (« Le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second »).
- Cette corrélation entre *mimesis* et *muthos* par le biais de l'action aboutit à donner la primauté à l'histoire sur les caractères dans la définition de la tragédie. Dès lors, « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire.

⁵ On peut penser aux thèses d'Alain Besançon dans *L'Image interdite*.

- On se reportera utilement aux premières pages de l'article « Frontières de la fiction » de Gérard Genette (*Figures II*)

b) L'enjeu de la **vraisemblance**

La vraisemblance se conçoit comme ce qui est probable dans l'ordre du réel, elle n'est donc pas la simple imitation d'une action réelle ou attestée.

Ceci explique que la vraisemblance pour Aristote se distingue de l'exigence de vérité empirique ou factuelle à laquelle est soumis l'historien ou plus exactement le chroniqueur : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (*Poétique*: 65 ; 51 a 36).

Trois conséquences à cela :

- Il y a bien un travail de reconstruction du réel, qui tend vers la fabrication d'idéaux-types qui permettront eux-mêmes la reconnaissance.
« Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] En effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui »
- L'idée de vraisemblance soumet l'oeuvre à un principe organisateur qui la soumet à des règles de composition. La vraisemblance aristotélicienne fonde la tradition poétique occidentale.
- La vraisemblance d'une oeuvre (son appréciation comme oeuvre vraisemblable) dépend de sa capacité à persuader. De ce point de vue, on ne perdra pas de vue que le vraisemblable est étroitement lié à l'opinion : il dépend de la conformité de la production artistique avec l'état des représentations collectives

Pour plus de commodité, on pourra réserver le concept d'imitation à Platon et celui de représentation à Aristote :

- *imitation* tire la **mimésis** du côté de la **ressemblance** en l'inscrivant dans une problématique constituée à partir du paradigme de l' **image**,
- *représentation*⁶ nous entraîne en revanche du côté d'une théorie du **signe** fondée sur un modèle qui est celui du **langage**.

⁶ Noter que le terme de représentation a l'intérêt de présenter la même équivoque que celui d'imitation.

B) La refondation de la notion de *mimesis* au Moyen-Age : de l'imitation du visible à l'expression de l'invisible

1) L'influence du paradigme chrétien

Il convient de ne pas se méprendre à l'égard des pratiques mimétiques médiévales qu'on pourrait croire à bon compte régressives. Car si l'esthétique s'éloigne des canons figuratifs antiques, c'est qu'elle répond à des impératifs symboliques. Ainsi, la *mimesis* ne peut pas être plus longtemps qualifiée de reproduction d'un modèle (issu du réel ou de la nature). Car durant tout le Moyen-Age et une grande partie de la Renaissance, la *mimesis* est la reproduction du modèle divin. Dieu étant la plus haute instance digne d'être imitée, il représente la source de toute créativité (paradigme de *l'imitatio christi* »

Pour B. de Clairvaux, on ne peut distinguer le spectacle de la nature de l'œuvre d'art : les deux émanent de Dieu et sont le reflet de la beauté divine.

L'artiste, fils de Dieu, ne peut rivaliser avec lui ; les œuvres d'art relèvent d'une « substantialité imparfaite car empruntée » aux choses de la nature. La théorie esthétique renvoie à l'ontologie et à la métaphysique

2) L'imitation : travail de l'art et modèle spirituel

Les rapports entre la création humaine et la création divine sont régis par un principe de concordance, de similitude, qui repose sur l'application des règles d'harmonie, de proportion, de symétrie, de clarté, que l'artiste découvre en lui-même comme dans la nature et qui lui permettent d'atteindre cette beauté qui n'est rien d'autre que la manifestation visible de la splendeur divine⁷.

Ainsi, pour Dante, « Dieu seul est la perfection. La Nature (sa fille) est sa création mais elle est inférieure à lui. L'artiste est petits fils de Dieu, il ne peut donc que reproduire imparfaitement la Nature avec laquelle il rivalise.⁸ »

La pensée analogique issue du néo platonisme entraîne une complète ré-élaboration du sens du concept d'*imitatio*.

Pour un théoricien du Moyen Âge, l'artiste :

- n'imité pas seulement la *natura naturata* mais aussi la *natura naturans*, c'est-à-dire pas seulement la nature en tant que résultat visible, ensemble de choses créées, mais comme processus, force et puissance de vie ;
- cherche à créer à l'image de Dieu en prolongeant l'activité de la nature. L'activité mimétique est un hommage à Dieu

Cf. la représentation symbolique de *L'Apocalypse de Saint-Sever-L'Eglise d'Ephèse* (diaporama p. 12) telle que commentée par Philippe Comar est pleinement illustrative de cette esthétique :

⁷Comme l'écrit **Panofsky**, « la thèse selon laquelle l'art imite autant que possible la nature, ou plutôt d'après la nature, signifie [que l'art] n'imité pas ce que crée la nature mais travaille à la façon dont la nature crée, en poursuivant, grâce à des moyens définis, des objectifs eux-mêmes définis, en réalisant des formes déterminées dans des matériaux eux aussi déterminés » (*Idea*, trad. fr. H. Joly, Gallimard, 1989, p. 59).

⁸ Dante, (1265-1321) chant, XIII du *Paradis* (*Divine Comédie*)

« Dans le présent tableau, c'est le jaune qui domine fortement comme effet. Cela veut signifier que la nouvelle apportée ici a un sens important, car le jaune signifie l'intellect, le savoir, la sagesse ou la lumière et l'illumination. L'ange aux ailes bleues vient du bleu du ciel et apporte la nouvelle. Son costume rouge signifie qu'il est ardemment actif, alors que Jean qui reçoit cette nouvelle, est indiqué en bleu et vert, en esprit de foi et d'attente. Les visages sont blancs et produisent un effet abstrait par rapport au noir des cheveux. Les sept tours symbolisent les sept églises des sept villes auxquelles Jean doit transmettre les messages. Toute la prophétie de Jean représentant le futur en images symboliques, les couleurs et les formes des images de l'Apocalypse de St Sever doivent être interprétées symboliquement »⁹.

On peut également se référer au *Polyptyque de la miséricorde* de *Pierro Della Francesca* (diaporama p. 13) où l'on découvre une image de transition du Moyen Age vers la Renaissance. L'aplat d'or qui nie la profondeur et les différences d'échelle relèvent des conventions picturales du Moyen- Age, ainsi que les systèmes d'échelle symbolique où les hiérarchies religieuses et sociales sont converties en échelle physique (figures divines plus grandes que les saints, les rois que leurs sujets...). Mais là où, habituellement, le tableau est le support d'une mise en scène qui ne recherche ni l'unité d'espace, ni l'unité du temps, on voit une inflexion dans ce tableau. En effet, abrités sous le manteau, comme sous une abside, les fidèles sont disposés de manière à suggérer entre eux un espace cohérent qui répond déjà aux nouvelles aspiration de la Renaissance.

C) Les théories de l'art à la Renaissance

Les penseurs humanistes de la Renaissance retournent aux textes grecs et latins qu'ils lisent dans la langue originale. Lecture féconde qui complexifie un peu plus un héritage qui l'est déjà passablement.

1) Des évolutions de fond

Les modifications décisives que connaît le régime de la représentation à l'époque de la Renaissance reposent sur des évolutions fondamentales qui dépassent très largement le champ de l'esthétique.

Ces transformations, qui sont appelées à façonner pour longtemps notre modernité, reposent, entre autres, sur les éléments suivants :

1. L'humanisme, qui impose une nouvelle définition de l'homme, de sa dignité et de du rapport de celui-ci avec la nature et Dieu ;
2. La redéfinition de l'espace esthétique, qui devient de plus en plus mathématique et géométrique, et la transformation du statut de l'artiste, qui devient un intellectuel ;
3. La diffusion des idées qui, grâce à l'avènement de l'imprimerie, modifie le rapport aux savoirs en publicisant les idées et en les rendant accessibles à un plus large public ;
4. Les réformes religieuses qui fissurent l'univers de la chrétienté en redéfinissant radicalement le rapport au sacré ;

9 Philippe Comar, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 1992, p. 30.

5. La naissance de l'État moderne et les premières tentatives pour en comprendre les raisons et le développement, interrogation qui renvoie à une quête plus fondamentale, voire utopique consistant à imaginer une nouvelle communauté humaine ;
6. Le retour à la nature qui ouvre l'univers clos du Moyen-Âge à l'infinité des mondes.

Ces bouleversements induisent une relance du questionnement sur les fins de la *mimesis*: s'agit-il d'imiter la nature ou l'idée ?

Questionnement que la célèbre fable des deux tableaux de Zeuxis illustre parfaitement :

- 1) dans l'un, Zeuxis avait peint des raisins si bien imités que des oiseaux s'étaient précipités sur la toile.
- 2) dans l'autre, il avait fait poser les plus belles vierges de la ville de Croton. Incapable de trouver la beauté parfaite dans un seul modèle, il avait emprunté à chacune ce qu'elle avait de plus beau.

2) La reformulation du projet mimétique : vers une nouvelle conception de l'art

Ce questionnement est parfaitement illustré par la fable des deux tableaux de Zeuxis (cf ciaporama p. 14), récits qui auront longtemps valeur de paradigme dans les réflexions sur l'idée d'*imitation* dans le champ de la peinture.

La première histoire rapportée par Pline évoque le tableau où Zeuxis avait peint des raisins si bien imités que des oiseaux s'étaient précipités sur la toile.

Pour l'autre, il avait fait poser les plus belles vierges de la ville de Croton. Incapable de trouver la beauté parfaite dans un seul modèle, il avait emprunté à chacune ce qu'elle avait de plus beau¹⁰

- Le premier récit légitime une interprétation réaliste de l'imitation comme ressemblance, et sera constamment convoqué par tous ceux qui louent les pouvoirs illusionnistes de la peinture (le miroir et le singe sont deux emblèmes traditionnels de la peinture).

10« Les gens de Croton, comptés parmi les peuples les plus opulents de l'Italie, voulurent jadis décorer de peintures sans pareilles leur temple d'Héra. Ils songèrent à Zeuxis d'Hérakléia, estimé de beaucoup supérieur à tous les peintres de son siècle, et le firent venir à grands frais. Zeuxis pour représenter en une muette image l'idéal de la beauté féminine, voulut peindre une Hélène. Cette intention charma les Crotoniates, car, pensaient-ils, si Zeuxis, dans le genre où il excelle, s'applique de son mieux, il enrichira notre temple d'un chef-d'œuvre incomparable. Leur attente ne fut point trompée. Zeuxis leur demanda aussitôt quelles belles jeunes filles se trouvaient à Croton : on le conduisit d'abord au gymnase et on lui montra de nombreux jeunes gens de la plus pure beauté ... Comme il admirait vivement en eux la grâce et les proportions : « Nous avons ici, lui dit-on, leurs sœurs encore vierges : tu peux, en voyant leurs frères, te faire une idée de leur beauté. – "Présentez-moi donc, s'il vous plaît, dit Zeuxis, les plus belles de ces jeunes filles à titre de modèles pour le tableau promis : c'est ainsi que je pourrai faire passer dans une peinture inanimée la vivante vérité de la nature."

Par décision officielle, ils réunirent les jeunes filles en un seul lieu, et autorisèrent le peintre à choisir librement parmi elles. Il n'en retint que cinq, dont maint poète nous a transmis les noms pour avoir obtenu les suffrages du maître le plus capable d'apprécier la beauté. Il ne crut pas pouvoir découvrir en un modèle unique tout son idéal de la beauté parfaite, parce qu'en aucun individu la nature n'a réalisé la perfection absolue. La nature, comme si elle craignait de ne pouvoir doter tous ses enfants en prodiguant tout au même, vend toujours ses faveurs au prix de quelque disgrâce. » (Cicéron, De inventione, II, 1-3.)

- Le second joue en faveur d'une conception plus intellectualiste de l'imitation, qui soumet l'*imitazione* à l' *idea*, et dont la finalité n'est plus de donner une illusion du réel à travers une ressemblance fidèle avec les choses mais d'atteindre la perfection et la beauté.
=> Pour illustrer la permanence de cette dernière position et la manière dont elle gagne la littérature, on peut se reporter à la préface du *Cabinet des Antiques* d'Honoré de Balzac (cf diaporama p. 16).

Avec ces nouvelles conceptions de l'art, c'est le statut de l'art et de l'artiste qui évolue. De l'art "technè" de type manuel on passe à une activité de l'esprit **digne des arts libéraux**. La Renaissance « invente » un nouveau type d'artiste conscient de ses pouvoirs intellectuels et créateurs. Le peintre doit ainsi posséder le savoir théorique et l'habileté pratique car la peinture, l'architecture deviennent des arts fondés sur la connaissance, la science, les Mathématiques.

Sortant de son statut de simple exécutant, l'artiste devient « visible », légitimité que traduit par exemple les tableaux spéculaires à l'instar de l'oeuvre de 1434 de Van Eyck, *Les époux Arnolfini* (cf. diaporama p. 15) où l'artiste est représenté au cœur du miroir.

3) La découverte de la perspective comme nouvelle donne de la *mimesis*

Si le défi premier auquel répond la perspective est de tendre vers une représentation plus fidèle du réel en s'interrogeant notamment sur la meilleure manière de

- restituer la lumière : cf. *La Vierge au chanoine* (diaporama p. 17) où Van Eyck utilise la lumière par ses reflets pour rendre la texture des objets (la fourrure, le cuivre, le cristal, le miroir ou la flamme)
- chez Masolino, la perspective sert à projeter des ombres qui définissent des volumes (diaporama p. 18)

Mais on ne peut comprendre cette avancée sans la replacer par rapport au changement de statut de l'homme. En effet, la vision en perspective ne s'élabore qu'en référence au point de vue de celui qui observe et peint tel que mis en scène dans le miroir de des *époux Arnolfini*.

On pourra se référer à l'ouvrage cité de Philippe Comar, *La perspective en jeu*.

D) La Mimesis au XVII^e siècle : l'exemple de l'aristotélisme français

La *Poétique* d'Aristote a joué un rôle majeur dans la naissance et le développement de la théorie de l'art en France au XVII^e siècle. Notons toutefois qu'à la différence du siècle passé, ce sont désormais les auteurs qui relisent Aristote et en revendiquent une approche moins abstraite. C'est notamment le cas de Corneille qui prétend reprendre l'héritage de la *Poétique* en homme de théâtre et en praticien¹¹.

En s'appuyant sur Aristote (« il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif », les auteurs dramatiques du XVII^e siècle ont accordé une extrême importance à la notion de « vraisemblance ». Ce tropisme modifie puissamment l'approche de la *mimesis* puisque l'on n'hésite pas, comme Boileau, à estimer que « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »¹².

1) L'enjeu cardinal de la vraisemblance

Les arts poétiques du 17^e siècle français ont accordé à la vraisemblance une importance considérable. Les observations d'Aristote trouveront là un terrain propice à se déployer. Le paradoxe, déjà présent dans la *Poétique*, tient au fait qu'« [i]l faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif » (1980 : 127 ; chap. 24, 60 a 26), ce qui donne lieu au fameux vers de Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ».

=> cf la manière dont Balzac reprend cela à son compte dans ses discours préfaciels où l'historien des mœurs « doit rendre tout probable, même le vrai ». Dans la préface du *Cabinet des Antiques*, il explique que « la vie réelle est trop dramatique ou pas assez littéraire. LE VRAI SOUVENT NE SERAIT PAS VRAISEMBLABLE de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature » (cf. diaporama p.16)

La querelle autour du *Cid* de Corneille devient dès lors emblématique de cet écart entre le vrai et le vraisemblable. On peut se reporter aux premières pages de « Vraisemblance et motivation » où Gérard Genette évoque cette question à propos du *Cid* dans (p74 sqq)

11 La plupart des interprètes, écrit ainsi Corneille, ne l'ont expliqué « qu'en grammairiens ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir ». Corneille prétend au contraire l'expliquer en homme de théâtre. À la différence de celles de ses prédécesseurs, sa lecture d'Aristote, dit-il, se fonde « sur cinquante ans de travail pour la scène », in « Discours de l'utilité du poème dramatique », in *Œuvres complètes*, Seuil, « L'intégrale », 1963, p. 82

12 La querelle autour du *Cid* de Corneille est tout à fait emblématique du rôle polémique que put avoir cette dialectique du vrai et du vraisemblable. On peut se reporter à l'article de Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation » (cf bibliographie).

2) Imitation et plaisir

La subordination du principe d'imitation au principe du plaisir constitue une autre innovation de l'âge classique. Elle déplace l'idée d'imitation en l'intégrant à une problématique qui n'est plus celle des causes de l'art mais de ses effets ¹³.

On cherche alors à déterminer les règles grâce auxquelles l'imitation peut atteindre son but :

- « La principale règle est de plaire et de toucher, écrit Racine dans sa préface à *Bérénice*, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. »
- La peinture est une imitation dira Poussin et « sa fin est la délectation » ¹⁴.

L'imitation doit dès lors être pensée quant à ses conditions de possibilité en envisageant les rôles et places du lecteur/récepteur. Elle mue vers une problématique d'ordre rhétorique ¹⁵.

Importance de ce virage où l'imitation

- n'est plus une fin en soi mais se voit subordonner à un autre objectif et cet objectif n'est plus seulement ou plus prioritairement ordonné autour de l'enjeu de la connaissance / du dévoilement de la vérité, mais de plaire ;
- se retrouve soumise à un ensemble de règles exogènes dites de bienséance.

Le XVII^e se caractérise par une **confiance absolue dans le pouvoir du langage** à représenter la réalité.

Dans la continuité de l'*Ut pictura poesis* (définie par Horace dans *L'Épître à Pisons*), la représentation artistique est un exercice de la vision qui prétend placer sous les yeux du spectateur / lecteur l'objet même, saisi dans son être même par tous les moyens poétiques (la métaphore...)... ce qui suppose que l'on conçoive la nature comme une réalité immuable.

3) Prééminence de la représentation de l'action

La représentation de l'histoire est l'objet au XVII^e siècle de multiples débats, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la peinture. Ceux-ci mettent à nouveau en jeu la distinction entre **ressemblance** et **représentation**.

a. Imiter *via* la **fable**

Quand ils définissent l'art comme une **représentation** des actions humaines, les Français reprennent la définition aristotélicienne de la **mimésis** poétique et l'appliquent à l'ensemble des arts, non seulement aux arts poétiques, mais aussi à la sculpture, à la peinture, et même au ballet.

Pour les Français, comme pour Aristote, imiter l'action signifie d'abord représenter l'histoire ou ce qu'ils nomment la **fable** (terme par lequel la plupart des traducteurs de la *Poétique* traduisent **muthos**).

NB : Mais l'imitation n'est pas seulement référée à l'histoire; comme chez Aristote, elle a également pour objet les caractères, les passions, les sentiments, ce qu'on nomme au

¹³ La peinture est une imitation dira Poussin et « sa fin est la délectation », Lettre à Fréart de Chambray du 2 mars 1665.

¹⁴ Lettre à Fréart de Chambray du 2 mars 1665, in *Correspondance de Nicolas Poussin*, p. 462

¹⁵ Elle a en effet sa source dans la hiérarchie que Cicéron établit entre les finalités de l'art oratoire : **docere** (éduquer), **delectare** (plaire), **movere** (émouvoir), et qui donne la première place au **movere**.

XVII^e siècle les mœurs. Cette poétique se traduit également dans la comédie qui introduit la figure et les mœurs bourgeoises au théâtre, réflexion esquissée, mais non aboutie par Corneille qui envisageait l'écriture d'une tragédie mettant en scène des bourgeois.

Le premier effet de cette définition de l'art dans le champ de la peinture sera l'instauration d'une hiérarchie des genres dominée par la peinture d'histoire, c'est-à-dire par une peinture narrative.

=> On peut se référer aux grands tableaux à sujet biblique (cf. *Saint-Jean Baptiste*, 1629-1630, diaporama p. 21) ou mythologique (cf. diaporama p. 22, *La Destruction du temple de Jérusalem*, 1638/1639) de Poussin....

b) Fidélité historique et liberté de l'artiste

Les problèmes posés par la représentation de l'histoire sont l'objet au XVII^e siècle de multiples débats, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la peinture. Ceux-ci mettent en jeu la même distinction entre **ressemblance** et **représentation** qu'on a déjà rencontrée à propos du portrait, mais d'une manière toutefois quelque peu différente. Le fait d'imiter l'histoire selon la nature et la vérité, comme l'exige le principe d'imitation, impose-t-il à l'artiste de respecter fidèlement la vérité historique ou peut-il s'en écarter si celle-ci contrevient aux nécessités de la représentation, c'est-à-dire à la nature et à la vérité de l'art ?

Ce questionnement est parfaitement illustré par la querelle qui oppose Philippe Champaigne à Le Brun à propos du tableau de Poussin, *Eliezer et Rebecca* (cf. diaporama p. 23).¹⁶

- Champaigne reproche à Poussin de n'avoir « pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire, parce qu'il en avait retranché la représentation des chameaux dont l'histoire fait mention »,
- Le Brun pense au contraire que le peintre a eu raison de prendre cette liberté avec l'histoire, « que les chameaux n'avaient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion; que Monsieur Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paraître agréablement l'action principale qu'il y traitait, en avait rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties »¹⁷.

16 L'épisode de *Eliezer et Rebecca* est rapporté dans *La Genèse* : « Le serviteur prit dix des chameaux de son maître et, emportant de tout ce que son maître avait de bon, il se mit en route pour l'Aram Naharayim, pour la ville de Nahor. Gn 24:11- Il fit agenouiller les chameaux en dehors de la ville, près du puits, à l'heure du soir, à l'heure où les femmes sortent pour puiser. Gn 24:12- Et il dit : Yahvé, Dieu de mon maître Abraham, sois-moi propice aujourd'hui et montre ta bienveillance pour mon maître Abraham ! Gn 24:13- Je me tiens près de la source et les filles des gens de la ville sortent pour puiser de l'eau. Gn 24:14- La jeune fille à qui je dirai : Incline donc ta cruche, que je boive et qui répondra : Bois et j'abreuverai aussi tes chameaux, ce sera celle que tu as destinée à ton serviteur Isaac, et je connaîtrai à cela que tu as montré ta bienveillance pour moi. Gn 24:15- Il n'avait pas fini de parler que sortait Rébecca, qui était fille de Bétuel, fils de Milka, la femme de Nahor, frère d'Abraham, et elle avait sa cruche sur l'épaule. Gn 24:16- La jeune fille était très belle, elle était vierge, aucun homme ne l'avait approchée. Elle descendit à la source, emplit sa cruche et remonta. Gn 24:17- Le serviteur courut au-devant d'elle et dit : S'il te plaît, laisse-moi boire un peu d'eau de ta cruche. Gn 24:18- Elle répondit : Bois, Monseigneur et vite elle abaissa sa cruche sur son bras et le fit boire. Gn 24:19- Quand elle eut fini de lui donner à boire, elle dit : Je vais puiser aussi pour tes chameaux, jusqu'à ce qu'ils soient désaltérés. Gn 24:20- Vite elle vida sa cruche dans l'auge, courut encore au puits pour puiser et puisa pour tous les chameaux ».

17 Conférence académique du 7 janvier 1668, in A. Mérot, op. cit., p. 134-136

4) L'imitation classique et les canons formels

a) une poétique contraignante

la bienséance

- sur le plan moral
- sur la rhétorique à l'oeuvre

Pour Auerbach, l'emploi d'un langage châtié et rhétorique, le refus des *realia* et de l'intime, la mise en scène de personnages qui sont moins des individus que des substances, la représentation exclusive du roi et de son entourage..., constituent autant de facteurs qui tendent à ancrer la tragédie du côté de la politique absolutiste, à asseoir la thèse selon laquelle l'histoire est faite par / pour le roi.¹⁸

Le vraisemblable dicte également la règle des unités

- unité de lieu
- unité de temps
- unité d'action
 - une seule action
 - la nécessité d'amener une action à son terme

Cf. la formulation que donne Racine de ce principe dans la préface de *Britannicus* : « pour moi, j'ai toujours compris que la tragédie était **l'imitation d'une action complète**, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes »

b) Les justifications de Corneille

Concilier ces multiples contraintes n'est pas toujours possible mais la liberté du poète consiste aussi à faire fi des contradictions, comme on le voit avec Corneille qui n'hésite pas à recourir, dans ses préfaces, aux arguments les plus différents, selon les besoins de sa pièce...

- C'est ainsi au nom des règles de l'art, donc des nécessités de la **représentation**, qu'il justifie les libertés qu'il a prises avec l'histoire dans *la Mort de Pompée*, où il a voulu « faire tenir en deux heures ce qui s'est passé en deux ans ». On retrouve là la distinction aristotélicienne entre **poésie** et **histoire**.
- Ce qui n'empêche pas Corneille d'invoquer ailleurs la vérité historique, donc les nécessités de la **ressemblance**, mais pour justifier cette fois les libertés qu'il prend avec la règle de **vraisemblance** (« le vrai n'est pas toujours vraisemblable ») et celle de la **moralité** (c'est-à-dire de la **catharsis** au sens moral où on l'entend au XVII^e siècle), qui veut que les criminels inspirent l'horreur et que le crime soit toujours puni. Cet argument de la ressemblance, qui est un argument pictural, est longuement développé dans la dédicace de *Médée*, à partir justement d'une comparaison entre la poésie et la peinture : « La **poésie** et la **peinture** ont cela de commun, entre beaucoup d'autres choses, que l'une fait souvent de beaux **portraits** d'une femme laide, et l'autre de belles **imitations** d'une action qu'il ne faut pas imiter. Dans la portraiture, il n'est pas question de se

18 « La tragédie est la forme théâtrale du roi et elle a pour fonction de répéter de façon rituelle la fin de la violence dirigée contre l'Etat. Le roi sur scène est une image du roi, mais non celle du roi réel et historique. [...] cette situation permet de montrer le roi représenté d'une manière qui ne serait pas compatible avec le roi réel : il est montré comme une essence déterminant le cours de l'histoire » Eric Auerbach, *Mimesis*, Gallimard, Tel, p. 205.

demander si un visage est beau mais s'il ressemble; et dans la poésie, il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit; aussi nous décrit-elle indifféremment les bonnes et les mauvaises actions, sans nous proposer les dernières pour exemple; et si elle nous en veut faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition, qu'elle n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur, qu'elle s'efforce de nous représenter au naturel. »

Pour différentes, voire opposées qu'elles soient, les justifications de *Pompée* et de *Médée* ne sont nullement incompatibles. Elles expriment toutes deux le même refus de soumettre l'art à des contraintes extérieures, qu'il s'agisse des contraintes de la vérité historique ou de celles que la morale et la société veulent exercer sur la représentation.

En guise de conclusion, on peut réaffirmer l'idée qu'à l'époque classique, imiter n'est pas copier¹⁹, quand bien même la mimésis serait encadrée par cette double référence à la nature et aux anciens maîtres. À l'image de Zeuxis, il faut imiter plusieurs modèles et es imiter avec discernement, ce qui signifie en se donnant toujours pour règle la nature et la vérité. Ceci nous renvoie à l'image de l'artiste-abeille qui butine différentes fleurs et doit emprunter à différents maîtres pour pouvoir devenir enfin son propre maître, c'est-à-dire pour trouver une *manière* qui n'appartienne qu'à lui.

¹⁹Cf Philippe de Champaigne qui s'en prend à ceux qu'il appelle « les copistes de manière » qui « s'arrêtent servilement à copier la manière particulière d'un auteur ».

II) Redéfinition et remise en cause de la *mimesis* : du XVIII^e au XIX^e siècles

Si au cours de la première moitié du 18^{ème} s., le référentiel mimétique est toujours très ordonné autour des conceptions classiques, les choses changent radicalement au mitan du siècle. On observe d'une part un repositionnement théorique lié aux progrès de l'esthétique. La réflexion sur le concept d'imitation se développe à présent en dehors du champ artistique, chez des théoriciens de l'art qui abordent l'idée d'imitation comme un principe universel, **qui prétend rendre compte de toutes les formes d'art. Cette manière d'aborder la question** sous un angle exclusivement théorique rompt avec l'approche du XVII^e siècle, où la question de la mimésis était conçue sous son double aspect théorique et pratique et constituait un principe régulateur assez souple, intervenant d'abord dans la formation de l'artiste). Mais le changement est, d'autre part et principalement, lié à la rupture moderne.

A) L'infléchissement moderne

La naissance d'une esthétique du sentiment et d'une esthétique de la nature est liée aux changements philosophiques radicaux qui caractérisent les Lumières,

1) L'avènement du sujet.

L'avènement politique d'un sujet libre s'accompagne de l'apparition de nouvelles formes de sensibilité liées à l'émergence d'un nouveau sujet.

C'est notamment le cas au théâtre des Lumières où le sujet, pilier central de la pratique sociale et de la poésie, s'affirme comme le thème principal, la scène devenant le lieu où doit s'épanouir le sentiment et l'émotion. L'émotivité relevant désormais d'une forme d'universalité, elle doit être montrée. En donnant la primauté au monde des sentiments, on place le goût et la vraisemblance au-dessous de l'expression des émotions... à l'exacte opposé de la désincarnation tragique. Dès lors, ce qui ressortait de la sphère privée vient sur le devant de la scène et entre dans la sphère publique. Le théâtre assumant légitimement la représentation de modèles bourgeois, son activité mimétique devient « instance de médiation entre vie intérieure et vie publique.

Cet avènement du sujet n'en fait pas seulement un objet d'étude, mais amène également à le considérer comme une instance voyante, ce qui a deux conséquences qui sont :

- **l'Avènement d'un art « critique » :**

Là où, auparavant, Le goût et la vraisemblance restaient une affaire de jugement, la vraisemblance qui s'exerce à propos du quotidien est affaire d'observation. Les deux confèrent aux productions mimétiques de l'art un caractère réaliste et proche de la société ;

- **La mission de l'artiste**

On comprend donc que, en lieu et place du plaisir, les artistes se voient reconnaître / s'octroient une nouvelle mission qui est de révéler la vérité, tendance appelée à s'épanouir au XIX^e siècle.

-

2) La promotion de la nature : La belle nature contre l'histoire :

La découverte newtonienne engendre une profonde transformations du rapport de l'homme à la nature qui n'est plus perçue comme un tout ordonné et immuable ; elle est considérée dans ce qu'elle a de changeant et de relatif, la nature n'étant pas la même en fonction de celui qui la regarde.

Ceci aboutit à privilégier la définition de l'art comme imitation de la *nature* au détriment de toutes les autres définitions, et en même temps à donner à cette définition un sens assez éloigné de celui qu'il avait au XVII^e siècle²⁰. Avec Diderot et le « paradoxe du comédien », « imiter [la nature], c'est donc dévoiler » (Yvon Bélaival). La nature n'étant pas à même de révéler ses lois, c'est à l'homme de le faire ; « c'est l'homme qui donne la parole à la nature ». Mais si l'art imite la nature, l'inverse se produit en quelque sorte puisque les modèles engendrés par l'art depuis la nature vont bientôt conditionner le regard de l'homme sur la nature et en modifier la perception...

Pour Wolf et Gebauer, « Diderot nous livre non seulement le paradoxe du théâtre, mais aussi celui de la réalité sociale : il traite exactement de ce qui génère la mimesis imitante avec ses effets psychologiques de reconnaissance, sa faculté de rendre ressemblant, connu réel ce qui génère l'impression d'une grande proximité au modèle idéal ; cet « effet de réel » (Barthes) résulte d'un travail intellectuel, de l'expérience sociale et d'une capacité pratique et théâtrale »²¹.

B) illustrations génériques

1) Le Théâtre à l'époque des Lumières

a) désaffection pour les grands genres

À la suite de Diderot, Beaumarchais condamne les principes de la dramaturgie classique parce qu'ils menacent le plaisir du spectateur. Accompagnant son premier drame, *Eugénie*, d'un *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), il **reproche à la tragédie de ne plus toucher le public**.

Elle heurte le goût du XVIII^e siècle parce qu'elle met en œuvre une vérité de convention, qui bannit toute référence au réel pour ne tirer son principe que d'elle-même. C'est que la vraisemblance classique, héritée de la conception aristotélicienne de la tragédie, repose sur un critère de cohérence interne, l'enchaînement nécessaire des actions représentées.

Au-delà de cette logique inhérente à l'histoire portée sur scène, le nouveau genre sérieux, puis le drame romantique, s'ouvrent à un réel qui leur est extérieur : **contre la vraisemblance, il s'agit de remonter à la vérité, de la nature, de la société ou de l'histoire**. Ainsi le tableau diderotien s'accorde en ce sens avec la théorie des conditions que Diderot place au fondement d'un nouveau système de personnages : à la distinction entre caractères supérieurs et inférieurs qui structurait l'opposition classique entre tragédie et comédie, il substitue des fonctions

20 On ne pense plus, comme Boileau, qu'« il n'est pas de serpents ni de monstres odieux qui par l'art imités ne puissent plaire aux yeux » (*Art poétique*, chant 3, in *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », 1966).

21 *Mimesis*, Wolf-Gebauer, p. 284

sociales contrastées, qui se veulent à l'image du monde du spectateur. L'*Essai sur le genre dramatique sérieux* de Beaumarchais, ou le *Nouvel Essai sur l'art dramatique* que L. S. Mercier publie en 1773 développent des arguments comparables en faveur d'un mimétisme accru entre la scène et la salle. Dès lors, des personnages nouveaux font irruption sur scène, tandis que le cadre de l'action tend à rejoindre le monde réel. Mercier met en scène un pauvre tisserand dans *L'Indigent* (1772), et Beaumarchais situe à Paris l'action de *La Mère coupable* (1792), drame qui constitue le troisième volet de la trilogie consacrée à la famille Almaviva, alors que ses deux comédies antérieures, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, se déroulaient dans une Espagne de convention.

Dans sa tentative pour trouver une forme dramatique plus « naturelle » (cf *Les Bijoux indiscrets* de Diderot), le drame bourgeois est symptomatique de cette transition puisqu'il balance entre deux options contradictoires consistant

- à représenter le monde et les êtres tels de manière suffisamment conforme au modèle social dominant pour que le spectateur soit sensible au/ ému par le spectacle de son semblable
- présente une exemplarité telle qu'elle incite le spectateur à la vertu

b) La représentation de l'histoire... passée et en train de se faire

L'entrée en scène d'un réel qui vient excéder la seule vraisemblance s'opère aussi à travers un renouveau du drame historique.

Dès 1767, Lessing remporte un vif succès avec *Minna von Barnhelm*, qui prend pour sujet la guerre de Sept Ans : il s'agit, commente Goethe, de « la première œuvre théâtrale tirée de la vie, d'un événement important, spécifiquement de son temps ; son effet fut incalculable ». À la pièce de Lessing succèdent les drames de Schiller, *Wallenstein* (1799), *Marie Stuart* (1800) ou *Guillaume Tell* (1804), empreints d'un fort sentiment national, ou *Le Prince de Hombourg* (1811) de Kleist.

Avec la montée des revendications politiques de la bourgeoisie à la fin du siècle, la mimesis théâtrale va accentuer son réalisme jusqu'à une forme de réalisme de combat (Mercier) visant à dénoncer les turpitudes de l'aristocratie.

En France, Mercier demande que soient portées à la scène les « affaires qui agitent la nation ». Son souhait se réalise sous la Révolution, marquée par la promotion d'un théâtre qui vise à faire admirer les grands modèles du civisme républicain (*Caius Gracchus*, de H. J. Chénier, 1792),

Cette exactitude objective se retrouve dans le drame romantique hugolien qui réclame le droit de peindre la laideur comme la beauté, abolition de la hiérarchie des genres et des registres qui découle d'un engagement politique, d'un refus des anciens canons artificiels. L'art n'est pas tendu vers le beau, mais vers le caractéristique, d'où cette fonction d'illusionniste de l'artiste (voir la Préface de *Cromwell*)

Ceci est d'autant plus prégnant, à l'époque romantique, lorsque la séduction exercée par le modèle shakespearien engendre un regain d'intérêt pour le drame historique. Fidèle au principe de double référence, Musset évoque la France contemporaine à travers la Florence renaissante

qui donne son cadre à *Lorenzaccio* (1834), tandis que, dans *Ruy Blas* (1838), Hugo tente d'éclairer le déclin de la monarchie de Louis-Philippe par celui de la monarchie espagnole au XVII^e siècle. Shakespeare constitue également la référence fondatrice de la théorie du grotesque développée dans la Préface de *Cromwell* (1827) : « le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque », écrit Hugo, légitimant son parti pris esthétique par une référence au réel récurrente, depuis Diderot, dans la théorie dramaturgique.

L'exigence de réalisme que ne cessent d'affirmer les théoriciens du drame engage aussi la représentation théâtrale, conçue par Diderot en des termes novateurs. L'esthétique du quatrième mur, forgée dès les *Entretiens sur Le Fils naturel*, constitue à la fois un outil dramaturgique destiné à l'auteur et une consigne de jeu pour le comédien, qui doivent tous deux s'efforcer d'oublier la présence du public. L'attention que porte Diderot à la réception, tant du point de vue textuel que de celui de la représentation, aboutit à une neutralisation paradoxale du spectateur : supposé absent, ou absorbé dans un jeu d'identification qui lui fait reconnaître sur scène le monde réel, le spectateur oriente pourtant une dramaturgie désormais pensée comme fabrique lucide de l'illusion théâtrale.

Le théâtre naturaliste pousse à son extrême l'exigence réaliste en faisant de la scène un pur laboratoire, le lieu où la fiction s'abolit pour montrer le réel comme si la représentation se confondait avec son modèle. Quasiment purement théoriques, les positions naturalistes de Zola menaient à l'abolition du théâtre en tant qu'art, mais elles eurent le mérite de dénoncer les ficelles de plus en plus grossières que le théâtre de la deuxième moitié du siècle affectionnait (dérive vers les facilités du vaudeville...).

Par réaction, le théâtre symboliste (Maeterlinck) récusera ce réalisme en réclamant un théâtre qui tire son pouvoir mimétique du seul verbe poétique. Loin des machines, on réclame « un décor (qui) doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par les analogies de couleur et de lignes avec le drame »²²

Le profond renouvellement de la notion de représentation opérée par la philosophie des Lumières rompt avec la conception traditionnelle de la nature et « invente » (c'est-à-dire découvre) un beau relatif qui ne puise plus aux sources d'une beauté éternelle (d'ordre divin) mais varie en fonction des époques et des sociétés.

- Changement d'objet avec la volonté de saisir le fait social dans ce qu'il a de variable
- Changement de posture : déclin de la fonction morale de la mimesis au profit d'une fonction critique au nom de laquelle les artistes s'imposent « les études et les devoirs de la science » (Edmond de Goncourt) ;
- relativité de la mimesis : les principes sur lesquels elle se fonde ne peuvent qu'évoluer sans cesse, au gré des conventions esthétiques qui correspondent elles-mêmes à des attentes plurielles, évolutives et qui dépendent d'un contrat tacite avec le lectorat : le roman repose sur un pacte de lecture, pacte qui varie selon que l'on a affaire au roman sentimental, réaliste,...

²²Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » cité dans Glaude, p. 103.

2) le roman réaliste du XIX^e siècle

Le réalisme est donc la résultante historique d'un contexte où la prise de conscience politique est corollaire de l'avènement du monde moderne issu de l'effondrement de l'Ancien Régime et de la rupture révolutionnaire.

C'est précisément en s'appuyant sur le contexte que Lukacs peut définir dans sa *Théorie du roman* la situation comparée de l'épopée et du roman :

« Entre l'épopée et le roman — les deux objectivations de la grande littérature épique — la différence ne tient pas aux dispositions intérieures de l'écrivain, mais aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité »²³

Ceci détermine un nouveau paradigme et de nouvelles ambitions pour le roman réaliste, ambitions qui ouvrent sur un projet inédit que représentent parfaitement les grands réalistes :

- Balzac adopte dans l' « Avant-propos » à *La Comédie humaine* « un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes ».
- Stendhal définit le roman comme un miroir que l'on promène le long d'une grande route.
- Zola expose sa définition de l'œuvre d'art conçu comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament ».²⁴

a) la poursuite de l'interrogation du rôle du sujet dans l'histoire

Le réalisme serait donc chronologiquement situé dans un contexte socio-politique où une conscience historique s'est imposée, à savoir l'avènement du monde moderne issu de l'effondrement de l'Ancien Régime et de la rupture révolutionnaire.

C'est la thèse d'Auerbach qui explique que le roman naît de la Révolution française, raison pour laquelle il connaît une telle vitalité en France. Le critique montre que la littérature occidentale, par-delà les frontières et les nationalités, s'est construite sur l'approfondissement constant d'un réalisme dont le trait principal est la prise au sérieux et la transposition dramatique de la vie du peuple.

Cette analyse résonne avec les propos des frères Goncourt qui se demandant, dans la préface à *Germinie Lacerteux*, « si ce qu'on appelle les basses classes n'avait pas droit au roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire ».

Pour Mitterand, cela revient à affirmer que la réalité, en l'occurrence un aspect essentiel de la réalité sociale, a des droits sur le roman, dans la mesure même où celui-ci est le genre par excellence qui trouve sa matière dans la mimésis des êtres et des choses.

23 G. Lukacs, *La Théorie du roman*, trad. fr., Gonthier, « Médiations », 1963, p.48.

24 Sur ces aspects, voir l'introduction de l'ouvrage d' Henri Mitterand, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF.

Cette conception de l'oeuvre est au fondement de la critique marxiste. Ainsi, pour Lukacs, le grand romancier est celui qui fait apparaître concrètement les grandes forces régissant l'évolution sociale.

Il définit ainsi dans sa *Théorie du roman* la situation comparée de l'épopée et du roman : « Entre l'épopée et le roman — les deux objectivations de la grande littérature épique — la différence ne tient pas aux dispositions intérieures de l'écrivain, mais aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité ». ²⁵

b) de nouveaux modèles de connaissance

- les sciences naturelles : Balzac s'appuie et nourrit sa poétique des théories développées par les principaux représentants des sciences naturelles, qu'il s'agisse de Buffon ou de Geoffroy Saint Hilaire. On comprend de ce point de vue là l'importance qu'acquiert la notion de « milieu » dans son oeuvre. ²⁶
- les sciences physiques : Zola convoque Claude Bernard et fonde son essai, *Le roman expérimental* sur les nouvelles théories thermodynamiques.
- les sciences sociales : à la fin du siècle, des auteurs comme Bourget découvrent la psychologie, « science » du sujet qui influence considérablement le roman dit psychologique. L'émergence de la psychanalyse prolongera ce phénomène tout au long du XXe siècle.

c) une réflexion sur le paradoxe du réalisme romanesque

cf Henri Mitterand pour qui la notion de « roman réaliste » est oxymorique.

- Guy de Maupassant : « Le réaliste, s'il est artiste, cherchera, non pas à nous donner une photographie banale de la vie, mais à nous donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». (Préface de *Pierre et Jean*)
- Guy de Maupassant : " J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes." (Préface de *Pierre et Jean*)

Mais il ne faut pas prendre ce terme d'illusion ds un sens réducteur. L'illusionniste a quelque chose d'un expérimentateur qui mêle imagination et vision réaliste.

« La question du réalisme est donc à traiter avec lucidité et dans la pleine conscience des ambiguïtés, des paradoxes et de la dialectique interne du terme. L'oeuvre réaliste, si elle mérite le nom d'oeuvre, est toujours menacée, mais aussi enrichie, par la poussée des fantasmes, des symboles, des mythes, des thèses, et tout simplement des formes. Elle doit une part essentielle de sa profondeur et de sa beauté à ses dérives. À cet égard, les formules abondent : réalisme

25 Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, trad. fr., Gonthier, « Médiations », 1963, p.48

26 Sur ce point, voir Eric Auerbach, *Mimésis*, p. 490.

carnavalesque, réalisme fantastique, réalisme à thèse, réalisme satirique, réalisme de combat, réalisme formaliste, hyperréalisme... Dans l'histoire du récit, le réalisme est de tous les temps ; mais à chaque époque il renaît sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres. » (Henri Mitterand, introduction de *L'Illusion réaliste*).

C) L'invention de la photographie : « elle ne nous avait promis que la vérité : elle nous a donné la Beauté » (Robert de la Sizeranne)

La photographie s'inscrit comme l'aboutissement de recherches sur la reproduction mécanisée du réel. Si les différentes techniques de gravure ont modernisé la reproduction, la photographie représente un tel saut qualitatif qu'on a pu considérer qu'elle déclencha une crise comparable à celle produite par l'imprimerie :

- La diffusion des images était désormais promise à une massification sans précédent et c'est l'acte de voir, de reproduire et de transmettre qui est profondément bouleversé. Les formes de l'ancienne culture sont radicalement remis en cause²⁷.
- Avec la « perfection » technique de la photographie est mise en cause l'assimilation de la réussite d'une œuvre à son pouvoir d'imiter la réalité.
- La photographie peut même s'affirmer elle-même comme un art, posture que revendique dès 1857 Nadar en estimant qu'une photographie peut être signée comme n'importe quelle oeuvre²⁸

Les ambitions de la photographie suscitent rapidement des réactions des milieux littéraires. Quelques exemples (parmi beaucoup d'autres !) :

- **Lamartine** s'oppose précocement à la thèse que soutiendra Nadar en estimant que le peintre n'est pas seulement un copiste, il est un créateur : « la preuve c'est que Titien ou Raphaël ou Van Dyck ou Rubens n'obtiendront pas de l'instrument du photographe une plus belle *épreuve* que le manipulateur de la rue » (« Cours familial de littérature »).
- **Baudelaire** adopte une position ambiguë : il pose pour Nadar, mais il condamne, au nom de son refus du naturalisme, qu'il juge monstrueux, une photographie qui enfermerait l'art dans le réel et en précipiterait la désacralisation »²⁹.

27Qu'on relise le discours à la fois lyrique et prophétique que prononce Arago devant la Chambre en juillet 1839 (http://www.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ1671C)

28On peut lire sur Gallica le mémoire que le photographe a déposé en ce sens devant le Tribunal de Paris : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025018z.r=%22cet+ouvrage+a+%C3%A9t%C3%A9+num%C3%A9ris%C3%A9+gr%C3%A2ce%22.langFR.textePage>

29 Voir le texte de Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans l'anthologie.

III) Le XX^e siècle : entre refus et disqualification de la *mimesis*

Si la photographie est un des nombreux facteurs qui ont poussé l'art à refuser la *mimesis*, cette posture résulte plus fondamentalement, selon Adorno, d'une pensée des Lumières qui récuse le modèle de la nature et **confère à l'art le devoir de dépasser la nature**. Cette ambition se traduit différemment selon le champ esthétique considéré :

1) L'art a le devoir de dépasser la nature

Le refus de la *mimesis* est le fruit de facteurs divers et hétérogènes, mais, selon Adorno, s'origine dans une pensée des Lumières qui récuse le modèle de la nature et qui **confère à l'art le devoir de dépasser la nature**.

La même idée est développée dans l'esthétique de Hegel qui remet en cause les principes hérités de la poétique d'Aristote. Pour Hegel, l'art n'a pas à s'abaisser à transcrire le réel : « l'art doit [...] avoir un autre but que celui de l'imitation purement formelle de ce qui existe, imitation qui ne peut donner naissance qu'à des artifices techniques, n'ayant rien de commun avec une œuvre d'art ». Ce sont des perspectives que des peintres tels Kandinsky reprendront pour formaliser l'esthétique picturale abstraite.

On peut également mentionner l'importance des perspectives ouvertes par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* qui, opposant l'esthétique du sublime à l'esthétique du beau, tire l'art au-delà de la simple représentation et l'élève vers l'infini. « Cette esthétique du sublime et ses avatars prométhéens, qui s'éloigneront de plus en plus des impératifs de la morale pour chercher leur bien du côté de la transgression, sera l'une des voies explorées par tous ceux – des romantiques allemands à Baudelaire et aux surréalistes – qui tenteront de sortir des limites traditionnellement assignées à la figuration[...]. C'est ainsi que survivra, dans la quête d'un idéal sublime, la prévention religieuse attachée à la part trop sensible, trop concrète et trop naturelle de la représentation »³⁰.

2) Illustrations génériques

- du côté de la sculpture

Le rejet du réalisme se manifeste spectaculairement dans l'attitude critique à l'égard de la sculpture réaliste qui est quasiment oubliée dans la seconde moitié du siècle.

- du côté de la peinture

Le chemin vers l'abstraction passait / présupposait l'abolition de la référence mimétique. Pour Matisse, « l'exactitude, n'est pas la vérité »

- rejet des couleurs par les Fauves en 1905
- dépassement de la perspective par le cubisme

- du côté du théâtre

L'art dramatique fut profondément tributaire des théories aristotéliennes qui bien au-delà du seul âge classique ont régi les règles de la dramaturgie. D'une certaine manière, la tension qui anime le théâtre de la fin du XIX^e siècle, entre réalisme et symbolisme, est un avatar de l'empire

30 Pierre Glaudes, *La représentation dans la littérature et les arts ; anthologie*, P U Du Mirail, coll. Crible, Toulouse, 1999, p. X.

de la *mimesis*. Mais en dépassant ce dilemme, l'art dramatique se débarrasse de la *mimesis* en explorant des pistes très différentes dont deux peuvent être mentionnées :

- Tendre vers un théâtre pur censé exprimer les profondeurs de l'être, tendance qui s'inscrit dans la veine romantique telle qu'enrichie des découvertes de la psychanalyse et qui peut aller, avec le « théâtre de la cruauté » d'Artaud, jusqu'à l'insoutenable.
- Assumer la tradition pédagogique du théâtre, mais la renouveler profondément en faisant de la scène le lieu d'une prise de conscience politique. Avec Brecht et les tenants du théâtre social et révolutionnaire, la scène n'est plus le lieu de la monstration, mais de la transformation du monde.

Du côté du récit

- Entre tentation de la « littérature pure »...
« tout se passe comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représentation. Peut-être le récit, dans la singularité négative que l'on vient de lui reconnaître, est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, chose du passé... »³¹
- ... et pratique revisitée de la *mimesis*
En effet, si Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon*, critique « le vieux roman », c'est moins parce que la représentation mimétique est condamnable en soi que parce que les personnages du roman classique ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. L'objectif du romancier moderne n'est donc pas de tourner le dos à l'objet réel, mais d'élaborer des formes qui au contraire en révèlent totalement les richesses. En fait, comme l'explique H. Mitterrand, « la littérature française du XXe siècle, de Proust à Le Clézio, en passant par Malraux, Céline, Giono, Genet, Butor, s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son approfondissement et ses transformations ».

Pour conjoncturel qu'il soit, le refus de la *mimesis* repose sur ou met au jour de nouvelles conceptions complexes de l'art :

- pour Pierre Francastel, le but de l'art n'est pas de reconstituer la création, de la doubler, mais de fixer des valeurs spatio-temporelles correspondant à la mémoire d'un groupe et à la capacité d'intervention de ce groupe sur l'ordre physique et humain qui l'entoure.
- Cette position s'assortit d'une remise en cause du concept de réel qui ne serait plus qu'une convention. Ce que nous nommons « réel » ou « réalité » ne serait que le résultat d'une re-présentation que nous imposons ou qui s'impose conventionnellement comme étant « le » réel.
- Des théoriciens de l'esthétique ont, à la suite des découvertes de la philosophie du langage, purement et simplement remis en cause les conditions de possibilité de la représentation réaliste. Ainsi pour Nelson Goodman, la relation qui lie l'objet représenté à l'objet représentant est purement arbitraire. Le principe selon lequel la **représentation** de la réalité doit reposer sur la **ressemblance** à la chose représentée s'appuie ainsi davantage sur une **croissance** que sur des raisons logiques.

31 Gérard Genette, « Frontières du récit », p. 68-69.

Éléments bibliographiques

Les références sur la mimésis sont innombrables et les titres proposés ci-dessous ne sauraient être considérés que comme des pistes. La lecture *in extenso* des références précédées de l'astérisque (*) est obligatoire.

Auerbach, Eric, *Mimésis- la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Tel-Gallimard. On lira notamment le chapitre « *À l'hôtel de la Mole ».

Barthes, Roland :

- *« L'effet de réel » in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 2000.

- *La Chambre Claire*, in *Oeuvres complètes*, Tome V. 1977-1980, Paris, Le Seuil, 2002

Baudelaire, Charles : *« Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, in *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Comar, Philippe : *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 1992

Genette, Gérard : *« Frontières du récit » et *« Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Point-Seuil.

Gebauer, Gunter & Wulf, Christop, *Mimésis*, Paris, Cerf, 2005

Girard, René, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Hachette littérature-Pluriel, 2008. On lira notamment le *premier chapitre éponyme.

Glaudes, Pierre, *La représentation dans la littérature et les arts ; anthologie*, P U Du Mirail, coll. Crible, Toulouse, 1999.

Lukacs, Gyorgy, *Théorie du roman*, Paris, Tel Gallimard, 1995. On lira notamment le chapitre 3, *« Épopée et roman »

Panofsky, Erwin : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, Tel-Gallimard, 1989. On lira notamment le chapitre III, « La Renaissance ».

Valéry, Paul : « Tout le reste est littérature », Discours prononcé à l'Académie française à l'occasion du centenaire de la photographie le 7 janvier 1939, in *Vues, Paris, La Table Ronde*, coll. « La petite vermillon », 1993.